

Анатолий Баканурский

ОТ МИФА К АНЕКДОТУ

Удел многих «серьёзных» текстов культуры – трансформироваться в самопародийный дискурс, а их «высоких» героев – стать фигурантами анекдота¹. Миф в данном контексте представляется чем-то вроде литературной классики, а анекдот выступает в амплу надвременного постмодернизма, снижающего пафос сюжетов и действующих лиц, низводящего драматическую ситуацию до фарса, переводящего духовный верх в сферу телесного низа, текста, в котором герои снимают «пафосные» котурны и переобуваются во что-то повседневное, вроде кроссовок или домашних шлёпанцев.

Анекдот играет провокативную роль по отношению к мифу, ибо последний императивен и догматичен, а динамичная смеховая миниатюра постулирует относительный характер абсолютных ценностей, а нередко и их абсурдность. Ведь еще Аристотель признавал за смехом поисковую и оценочную способность человеческих заблуждений и ошибок.

Автор не рассматривает другой возможной ситуации эволюции мифа, когда он превращается в литературное произведение, в частности, становится сюжетной основой для античной трагедии. Это тема специального самостоятельного исследования [2]².

Цель предлагаемой статьи – продемонстрировать эволюцию мифа от состояния аутентичности к вырожденческой его форме – анекдоту. Задача статьи – показать причины и некоторые важные этапы деградации мифа, динамику превращения героя мифологического дискурса в трикстера – персонажа анекдотической миниатюры.

То, что «конечной остановкой» мифа зачастую является анекдот, обусловлено их изначальным сходством. И миф, и анекдот являются древними формами словесного творчества, представляя различные коммуникативные дискурсы. И миф, и анекдот конструируют образы, занимающие массовое культурное сознание. И миф, и анекдот, как формы фольклорного стиля мышления, носят анонимный характер. И миф, и анекдот могут выполнять интегративные и регулятивные функции, организуя и объединяя людей и поддерживая социальные нормы. Наконец, для них обоих характерно то, что в рамках определённой социальной общности миф и анекдот являются коллективной интеллектуальной собственностью, принадлежат, так сказать, к сфере массовой культуры³.

Анекдот, по мысли А. Ф. Лосева, мифологичен как составляющая «живого человеческого опыта» [1, с. 464]. И далее философ приходит к выводу, что действие анекдота как дискурса «мифично и магично» [1, с. 466].

Первые трещины в фундаментальном монолите, на котором зиждется

миф, связаны с десакрализацией слова, наделявшегося в архаическом культурном сознании магическими свойствами⁴. Как сформулировал это его свойство Роберт Шуман: «Звук – это нечто большее, чем просто звук».

Изменение культурной парадигмы освобождало слово от сакрального звучания, разрывая связь его носителей с мифологическим контекстом, изменяя их общественный статус. Их деятельность утрачивала магический характер, постепенно эволюционируя в зрелищно-развлекательном направлении, а герои их повествовательных или песенных дискурсов постепенно превращались в трикстеров. Достаточно назвать цикл политических анекдотов постсталинского периода, трансляция которых была сопряжена с риском для жизни при пребывании у власти «отца народов», но после марта 1953 года плотина запретности была прорвана, и эти анекдоты обильно уснастили межличностное общение.

Трикстер – фигура, возникающая на этапе деструкции классического мифа. Он представляет собою двойника культурного героя, пытается подражать его действиям, но делает это весьма нелепо и комично, снижая тем самым героизм самого персонажа-демиурга и его действий⁵.

Лишая возвышенное героического ореола, трикстер действует по законам бурлеска, подменяя патетику будничностью, меняя местами и значениями красивое и уродливое, духовное и телесное. Первым известным образцом подобной профанации героического мифа является древнегреческая поэма «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»), пародирующая сюжет «Илиады», выставляющая ахейцев и защитников Трои в карикатурно-смеховом свете, комически инверсируя события известной войны.

Следующий этап деструкции мифа связан с разрушением его эпической структуры. Его можно обозначить как трансформацию в миниатюрные устные формы, «в области сюжетики, семантики, стиля. Это... варьирование, но на более высоком уровне, приводящее к качественным изменениям, к возникновению нового структурно-содержательного целого со своим собственным значением» [3, с. 101].

Трансформация эпической формы связана с перемещением трикстера с периферии повествования на первый план. Соответственно, меняется тональность, аксиология дискурса: он уже призван не столько воспевать и героизировать прошлое, сколько репрезентовать комическую ситуацию. В качестве примера приведу былинку «Васька-пьяница и Кудреванко-царь», в которой уравниваются героический и профанный мотивы. А такой персонаж как Чурила из героического эпоса («Чурила Пленкович») перемещается в жанр бытовой скоморошины («Чурила в гостях у чужой жены»), построенной в соответствии с былинной архитектурой. Причём, в данном случае мы имеем дело не с пародированием, а с перемещением персонажа в контекст анекдотической ситуации. Аналогичное

перемещение испытал и другой «высокий» культурный герой – Прометей, мигрировав сначала из мифа в древнегреческую трагедию, а затем, став персонажем-трикстером в отношении самого себя в пародии, сюжет которой построен на дележе туши убитого быка между ним и Зевсом. В контексте последней комический Прометей прибегает к трюку, чтобы обмануть своего подслеповатого антагониста и подсунуть ему кости вместо мяса. С помощью трюка конструируется анекдотическая ситуация, в которой «обмен трюками в борьбе за добычу иногда принимает характер соревнования в ловкости и хитрости» [2, с. 51]. Трюк, помимо всего, предполагает выразительную лаконичность, что предопределяет минимизацию художественных форм при эволюции мифа и эпического текста к анекдотической ситуации. Эстетика трюка предполагает его неожиданный характер, внезапность, кажущуюся импровизационность, несовпадение логики экспозиции и конфликта с логикой развязки-резюме. Всё это мы можем обнаружить и в поэтике анекдота.

В целом можно сделать вывод, что на указанном этапе деструкции мифологического дискурса эпические действующие лица и события, в контексте которых они проявляются, переживают обязательную смысловую трансформацию, обретают иной художественный статус. Прежде всего мифологические образы упрощаются, «снижаются», становятся общедоступными. В их поступках и высказываниях на первый план выходит не смысл, а проявления внешнего, физического характера. Выражая этот процесс в категориях современной культуры, они становятся персонажами шоу. Утрачивая связь с мифологическими «первообразами» сюжеты и действующие лица на пути «анекдотизации» проявляют свойства симулякра – артефакта, основанного лишь на собственной реальности. Свойство анекдота – симулировать новизну и оригинальность, в то время как довольно внушительный ряд сюжетов анекдотических ситуаций, если рассмотреть их в генетическом художественном контексте, представляют собою лишь тексты «второй свежести». Говоря иначе, многие из так называемых «свежих» анекдотов заведомо «бородаты»⁶.

Итак, если очертить основные фазы эволюции мифа в направлении анекдота, то в первую очередь необходимо обратить внимание на десакрализацию содержания мифологического дискурса, его превращение в эпический нарратив, совершающийся, по словам Р. Барта, как «рассказ ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность». Эпос, в свою очередь, утрачивая актуальность, распадается на ряд отдельных эпизодов, из которых наибольшей устойчивостью и жизнеспособностью отличаются те, которые связаны с бытовыми и комическими ситуациями. На данном этапе актуализуется не содержательная сторона дискурса (history), а непосредственный акт передачи информации (story). Главное в этом процессе – заставить

аудиторию слушать рассказчика. Для этого в нарративном акте отсекается всё лишнее, убираются длинноты, в повествовании начинает доминировать развлекательность, педалируются комические ситуации. Так, в конечном счете, конструируется анекдотическая ситуация.

Примечания

¹ Классическим образцом культовых культурных текстов, претерпевших подобную деградацию, являются фильмы «Чапаев» или «Семнадцать мгновений весны». Что же до героев анекдота, то чаще всего это стандартный набор политических и исторических деятелей, писателей-классиков, чаще всего, Пушкина. Кстати, образ Александра Сергеевича, фигурирующий в качестве главного действующего лица в авторских анекдотах Д. Хармса, рассказе М. Зощенко «В пушкинские дни» или у Н. Эрдмана в «Самоубийце», отнюдь не принижается или оглупляется, а, скорее всего, подтверждает маловразумительный слоган: «Пушкин – это наше всё!».

² См. по проблеме эволюции мифа в литературу подборку исследований: От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е. А. Мелетинского. – М., 1993.

³ Безусловно, можно обнаружить не меньшее количество различий между мифом и анекдотом, однако подобная операция не входит в задачи автора статьи.

⁴ Идея сакральности слова существует во многих культурных традициях. В Индии её реализовала богиня Вач, осуществляющая проявление божественного начала через слово, в Китае – вэнь – «словесный узор», посредством которого проявляется «узор созвездий», в античном мире – Логос, реализующий космическую упорядоченность. В киргизском эпосе есть миф о манасчи (сказителе) Кельдибеке, чьё пение потясало мироздание, описанные им образы приобретали реальное содержание, то есть язык его носил перформативный характер, когда слово было действием, осуществлявшим креативные функции. Аналогичные функции были характерны и для персонажа новгородского былинного цикла – Садко, который своей игрой на гусях вызывал бурю.

⁵ Всё же ряд реликтовых магических функций сохраняются за трикстером, как бы по наследству передаваясь ему от героического персонажа. Так, в украинской фольклорной драме «Коза» один из комических персонажей – Лекарь – оживляет убитое по ходу сюжета животное игрой на музыкальных инструментах. Аналогичные действия по воскрешению погибших комических персонажей осуществляют Доктор из ряда вариантов русского «Царя Максимилиана» или Лекарь в английском фольклорно-драматическом цикле «Героические поединки». Скоморох в смеховой славянской средневековой культуре оказывается наделённым

медиаторными способностями, осуществляя посреднические функции между живыми людьми и загробным миром. Уместно заметить, что трикстер – не обязательно представляет комическое удвоение героического фигуранта теряющего аутентичность мифа. Нередко этот мифологический герой трансформируется в собственное комическое отражение.

⁶ К примеру, комические архетипические корни анекдотического цикла об особенностях ментального склада, мировосприятия, внутриэтнических отношений и прочих черт разных народов, восходят к мифолого-эпической реализации бинарной оппозиции «мы – они», характерной для поэтически-ритуального соперничества представителей двух родов во время свадьбы. Обе стороны участвуют в своеобразной поэтической дуэли, исполняя диалогически выстроенные профанные куплеты. Так, например, в Сибири подобное мифопоэтическое состязание проходило между койбальскими юношами и группой сагайских девушек. Первые начинали:

... у сагайцев ума нет,

Как у соловой кобылы нет молока.

На это девушки («группа поддержки» невесты) отвечали:

... у койбальцев страсти нет,

Как у мужа нет силы.

Аналогичные диалоги или монологи содержатся в индоевропейской и других культурных мифо-фольклорных поэтических традициях.

Примерно тот же самый механизм, восходящий к ритуальному погребальному смеху, при утрате сакрального содержания последним, трансформирует миф в комический дискурс, образуя группу анекдотов, связанных с похоронами.

1. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений.– М.: Правда, 1990.– С. 393–647.
2. Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл ворона.– М.: Наука, 1979.– 205 с.
3. Путилов Б. Н. Пародирование как тип эпической трансформации // От мифа к литературе.– М.: Российский университет, 1993.– С. 101–117.